

## NUEVOS TERRITORIOS: VIDA, LITERATURA Y SUBJETIVACIÓN

POR

MARIO CÁMARA  
UBA/CONICET*de perto, ninguém é normal*

Caetano Veloso

*todo o mundo de perto é normal*

Eduardo Coutinho

## PRECARIEDADES

Quisiera que las citas que voy a reproducir a continuación resuenen durante el desarrollo de mi trabajo, que partirá de un *corpus* heterogéneo compuesto por *A hora da estrela* (1971), de Clarice Lispector, *Salón de belleza* (1994), de Mario Bellatin, y *Lorde* (2004), de João Gilberto Noll, con el objetivo de indagar los modos en que la literatura captura y produce vida. El vínculo que observo en estos tres textos proviene de una general condición marginal que comparten los personajes protagonistas, y de muchas de las inteligentes lecturas críticas que ha recibido, especialmente de aquellas que apuntan a lo que de un modo muy general voy a denominar *biopolíticas positivas*. La primera cita es de Judith Butler, la segunda es un fragmento del escritor Kawabata Yasunari que Mario Bellatin utiliza como epígrafe en *Salón de belleza*. La cita de Butler dice lo siguiente, “Si las humanidades tienen algún futuro como crítica cultural y si la crítica cultural tiene hoy alguna tarea, es sin duda la de devolvernos a lo humano allí donde no esperamos hallarlo” (*Vida precaria* 187). El fragmento de Yasunari dice así, “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana”.

Parto, como se desprende de las citas transcritas, de lo “humano”, pero sobre todo de lo “humano precarizado” tal como se produce y aparece en los textos mencionados. Entiendo, sin embargo, que expuesto de este modo, “lo humano” constituye un concepto excesivamente amplio, lábil, confuso y problemático. El riesgo de que se interprete como la reposición de algún tipo de humanismo o *personeísmo*, o de que se lea allí algún principio esencial, es significativo. A efectos de comenzar a circunscribir semejante

amplitud, considero que la condición inicial de lo “humano” es, precisamente, su precariedad, en la medida en que requiere de un otro para su individuación y continuidad. En efecto, toda vida humana es fundamentalmente precaria dado que se despliega de modo relacional, y progresa y persiste siempre y cuando haya condiciones para que ello suceda. De todos modos, este enunciado implica un segundo riesgo, el de pensar una *relacionalidad* entre sujetos ya constituidos. En este caso, habría que añadir que “la individuación es un proceso, no un presupuesto ni ciertamente una garantía” (*Vida precaria* 53), en el que de forma permanente participa un otro.<sup>1</sup>

Si la condición de la vida humana siempre es precaria, hay, pese a ello, vidas más precarias que otras.<sup>2</sup> Estas otras vidas han sido históricamente colocadas en zonas de riesgo, ya sea por una intervención bélica, por ejemplo la invasión de Estados Unidos a Irak o Afganistán, ya sea por decisiones estatales, como por ejemplo los millones de pobres que aún existen en Latinoamérica, ya sea por decisiones de los grupos concentrados de poder, desde la explotación minera hasta la construcción de represas en el Amazonas, ya sea por una combinación de estos tres factores. En nuestro presente, esas vidas precarizadas suelen ser presentadas por los grandes medios de comunicación, que en general están asociados a grandes corporaciones económicas, como vidas sin derecho al duelo, así como las vidas de los americanos que murieron en las torres gemelas fueron presentadas como vidas dignas de ser lloradas.<sup>3</sup>

Las tres novelas mencionadas comparten, como he apuntado, una serie de rasgos—la condición social de sus protagonistas, el grado de marginalidad en el que se encuentran o al que arriban— que permiten pensarlas desde la perspectiva propuesta, pues se trata de vidas íntimamente entramadas en una red de relaciones que se nos presentan en su dimensión potencialmente extingible y vulnerable, y sobre ello me detendré. Y por otra parte, intentaré producir una reflexión sobre la tarea de la crítica —cultural, artística, literaria— en un presente atravesado por guerras, renovados conflictos étnicos y una crisis del pensamiento de izquierda.

<sup>1</sup> En el concepto de *relacionalidad* participan las formulaciones que Leonor Arfuch ha desarrollado en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (2002) y que Diana Klinger formula en *Escritos de Sí, Escritos do Outro: O Retorno do autor e A Virada etnográfica* (2007).

<sup>2</sup> Judith Butler distinguirá entre “precariedad”, como condición constitutiva de la vida humana; y “precaridad” como una acción inducida que produce “precariedad”. Las acciones normativas, es decir, en principio las acciones estatales, deberían orientarse a reducir la precariedad sin negarla, y a suprimir la precaridad.

<sup>3</sup> La crítica italiana Adriana Cavarero ha definido a este tipo de víctimas, la de las torres gemelas, las del tren en Atocha o las del metro en Londres, como “inermes”. La condición del inerte es la de convertirse en objetivo a atacar en un conflicto en el cual no se participa de modo directo y, muchas veces, ni siquiera de modo indirecto.

## CAPTURA Y PRODUCCIÓN

Parto de la siguiente hipótesis: la captura y la producción de “vida humana precaria” necesita de procedimientos específicos a los que voy a denominar *descodificación*, *desidentificación* e *inversión*, cuyos resultados finales consisten la construcción de un *marco de aparición*.<sup>4</sup> El primer procedimiento tiene que ver con los modos en que la narración parte de un colectivo para recortar de allí un personaje y dotarlo de una específica singularidad. El segundo y el tercero se pueden pensar como efectos de lectura, dirigidos estratégicamente al lector, y además como intervenciones directas sobre una tradición literaria determinada. En los tres, sin embargo, quiero poner en primer plano los aspectos relacionales de esas vidas, el entramado que al mismo las trama, fortificándolas o debilitándolas.

Voy a tomar la novela *Lorde* para pensar la *descodificación*. Me interesa destacar el recorrido de lo que llamo “pérdidas” del personaje.<sup>5</sup> Entiendo como “pérdidas” aquellas que efectivamente consisten en perder un objeto material o algún tipo de posición, pero también se pueden pensar como pérdidas que redundan algún tipo de transformación subjetiva o física. En este último caso se trataría de perder la forma inmediatamente anterior en que el sujeto se encontraba. En este sentido, al personaje principal de la novela le acontece lo siguiente: pierde su pasaporte, se tiñe el cabello, decide no enfrentarse más a ningún espejo, abandona su beca en la universidad de Londres, y se desplaza de Londres a Liverpool. Muchas de estas “pérdidas” son resultado de una decisión y tienen como consecuencia una creciente precarización de su existencia. Pensemos, por ejemplo, en las condiciones legales en las que se encuentra después de la pérdida del pasaporte, o lo que significa carecer del estipendio proporcionado por la universidad que lo contrató. El protagonista se convierte en primer lugar en un indocumentado, y poco tiempo después, cuando transcurra el tiempo prefijado para estar en un país extranjero, se convertirá en un ilegal, y tal vez en un indigente.

<sup>4</sup> Me inspiro libremente en el concepto “marco de reconocibilidad” que Judith Butler comienza a desarrollar en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (2006), y continua en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2010), entre las numerosas reflexiones en torno a la idea de marco que aquí nos ofrece, reproduzco la siguiente: “aquí intento llamar la atención sobre el problema epistemológico que plantea el verbo *enmarcar*; a saber, que los marcos mediante los cuales aprehendemos, o no conseguimos aprehender, las vidas de los demás como perdidas o dañadas (susceptibles de perderse o de dañarse) están políticamente saturados. Son ambas, de por sí, operaciones del poder. No deciden unilateralmente las condiciones de aparición, pero su propósito es, claramente, delimitar la esfera de la aparición como tal” (*Marcos de guerra* 13-14).

<sup>5</sup> De modo sucinto: *Lorde* narra el viaje de un escritor brasileño a Londres, invitado por una universidad, y su posterior y progresivo alejamiento del contrato que suponía ese viaje. Recorridos urbanos, contactos fugaces con personajes más o menos marginales y un viaje final a Liverpool constituyen la historia de esta novela.

Pero esa trayectoria sería inexplicable si perdiéramos de vista el entramado de relaciones que el protagonista va estableciendo a lo largo de la narración. Por un lado tenemos sus encuentros con aquellos que habitan el mundo académico. Personajes que pueden no ser ingleses pero que sin duda forman parte de Europa y están protegidos por la arquitectura legal que traza las fronteras entre “legalidad ciudadana” e “ilegalidad migrante”: quien lo va a buscar al aeropuerto cuando llega por ejemplo, o el profesor portugués de Liverpool. Habitantes de un espacio que lo acoge pero al mismo tiempo lo constituye y lo delimita en una única función: ser un escritor brasileño que representa a la nación brasileña en un país europeo. Y luego tendríamos los otros personajes con los que el protagonista va estableciendo contactos diversos a lo largo de la historia, un joven *rastafari* herido de muerte, una prostituta de Kenia, un chileno que tiene un carrito para pasear turistas, un hombre negro de sobretodo con el que se encuentra frente a un regimiento. En todos estos casos, el contacto es furtivo, puede prescindir del discurso y el entendimiento, y se da en condiciones precarias o de marginalidad, como cuando en silencio descansa en el regazo de la prostituta keniana en un prostíbulo, conformándose con aspirar su intenso perfume pero sin entender una palabra de lo que ésta dice, o cuando se mancha con la sangre del moribundo *rastafari*, que llevará con él durante mucho tiempo. Son estos encuentros los que van configurando y prefigurando su travesía incierta y desconocida que culminará en Liverpool. Su final encuentro con George pautado por el lenguaje y la sexualidad, por la comunión y su imposibilidad, por la fusión y la alteridad, constituye una suerte de epifanía corporal oscura y contradictoria que revela, más que algún tipo de proceso desubjetivante, una precariedad pautada por el deseo y la necesidad de ese otro que lo desintegra a la vez que lo constituye.

El protagonista y narrador de *Salón de belleza* permite pensar el procedimiento de la *desidentificación*.<sup>6</sup> Lo primero que se puede señalar es que el narrador del *moridero* se nos presenta bajo la figura del administrador, del burócrata que cumple diligentemente su tarea sin preguntarse ni por el fundamento de sus acciones ni por los efectos de las mismas. Por otra parte, podríamos definir aquello que administra con el nombre de ecosistemas: el salón de belleza, ubicado en el pasado de la narración, las peceras, algunas de las cuales sobreviven penosamente en el presente, y el *moridero*, habitado por enfermos terminales de una enfermedad que se contagia, todo hace suponer, por transmisión sexual. Teniendo en cuenta el año de su publicación, 1994, la novela se presta a una lectura en clave alegórica de la epidemia de SIDA que se desató en aquella misma época. Sin embargo, no es mi propósito leerla desde esa perspectiva, aunque

<sup>6</sup> La novela es ampliamente conocida por lo que alcanza con señalar que se trata de la narración de una progresiva expansión de una epidemia, y de la decisión del dueño de un salón de belleza —una peluquería para damas— de instalar una suerte de “aguantadero” exclusivo para víctimas masculinas del contagio.

tampoco resulta posible descartarla. En este sentido, de los tres ecosistemas, me interesa sobre todo el *moridero*, definido como “un lugar usado exclusivamente para morir en compañía” (31), al que el protagonista “regentea” y “conduce”, siguiendo un estricto protocolo, una *tekhné* fundada en el distanciamiento afectivo y en el despojamiento material. El personaje, y este es un dato central, también contrae la enfermedad, que en breve lo transformará en un agonizante al igual que los otros personajes que habitan ese espacio. La enfermedad, es decir el contacto con los otros, producirá una subjetivación particular que el narrador y personaje define de esta manera: “pese a todas estas circunstancias, siento una alegría un tanto triste al comprobar que, de cierta forma, en los últimos tiempos el orden se ha instalado por primera vez en mi vida” (46).

Y a la vez revelará la vulnerabilidad de ese cuerpo, que en el momento en que produce su discurso, está muriendo. Narración al borde la muerte o narración entre dos muertes, la muerte primera, social, resultado del estigma de haber contraído la enfermedad, y la muerte inminente resultado de la enfermedad. Sin embargo, más que un cuerpo descodificado,<sup>7</sup> lo que nos ofrece *Salón de belleza* es el registro de una voz singular, y al mismo tiempo plural, una voz que encuentra en su estoicismo, en su contención y en la relación con esos otros murientes, la tonalidad afectiva necesaria para continuar siéndonos inteligible.

Finalmente, *A Hora da estrela* se vuelve fructífera para observar el funcionamiento de la *inversión*.<sup>8</sup> En el comienzo el narrador declara que “atrapó al vuelo” el sentimiento de perdición en el rostro de una muchacha nordestina, cuyo nombre, sabremos un poco más adelante, es Macabea, y que es su obligación contar sobre esa muchacha, entre miles de ellas, para captar su delicada y vaga existencia. Ello sin dejar de remarcar el carácter de prescindencia de esa vida, su absoluta vulnerabilidad y anonimato. A partir de allí, el narrador (Rodrigo SM) comienza a ejecutar la *inversión* de dos modos. Al primer modo lo podríamos llamar “*materialización*” y adquiere su inteligibilidad en diálogo con la tradición de representaciones del nordestino pobre en la literatura brasileña, desde *Vidas Secas* (1938) a *Terra em transe* (1967), desde *Menino do engenho* (1932) a *Quarup* (1967). Así, mientras la tradición literaria brasileña solía postular una cierta espiritualización y nobleza del pobre, Macabea es “fea y promiscua”, “duerme con una enagua de mezclilla con manchas bastantes sospechosas de sangre pálida”, “es incompetente”, es una idiota, es trivial, tiene el cuerpo corrompido, posee la felicidad de los idiotas, en un listado que podría seguir y que como se puede observar no se

<sup>7</sup> Tal como propone, por ejemplo, Ariel Schettini en “En el castillo: El caso Mario Bellatin”.

<sup>8</sup> Al igual que *Salón de belleza*, *A Hora da estrela* es ampliamente conocida, por lo que me remito a señalar que se trata de la historia de un personaje marginal y también del narrador que narra a ese personaje marginal. Esta es quizá una de las novelas más importantes de Clarice Lispector, y en su momento, una de las más polémicas y discutidas.

destaca por atribuciones espiritualizantes o ennoblecedoras. El narrador postula una pobreza lindante con lo abyecto. Esta abyección, que la distancia de los modos de representación dominantes de la pobreza en la tradición literaria brasileña, continúa con una línea que podríamos definir en principio como “*sagrada*”, una suerte de “anacoretismo contemporáneo” como vía de acceso a una experiencia mística o real. En este segundo sentido, Macabea es una “santa”, pero una santa que ignora que lo es. Así, al mismo tiempo que sucia, idiota, e incompetente, Macabea posee “el vacío de lo pleno”, “el vacío que tiene el valor y la semejanza de lo pleno”, en ella hay “un recogimiento” y en la pobreza de cuerpo y espíritu ya tocó la santidad”, vive en un “limbo impersonal”, en un estado de gracia, la mayor parte del tiempo sin saberlo, en el vacío que llena el alma de los santos. Lo que denomino *inversión* se constituye a partir de esta articulación entre abyección y santidad. La *materialización* y la *sacralidad* se construyen en relación al resto de los personajes que pueblan la novela: el jefe de Macabea, su novio Olímpico, su compañera de oficina, la adivina Carlota, el conductor anónimo del Mercedes Benz que la atropella y acaba con su vida. Ese final abrupto, morir como consecuencia de un accidente de tránsito, pone de manifiesto la *relacionalidad* propuesta anteriormente, el carácter siempre dependiente de un otro desconocido en el que las vidas se encuentran tramadas.

Tendríamos un desocupado, ese Lorde, que a partir de un encuentro sexual se convierte en otro siendo él mismo; el regente de un moridero lleno de enfermos, y él también enfermo, que sigue una escrupulosa rutina y desarrolla una ascesis frente al dolor de los demás, y una pobre y miserable empleada sucia, tonta y santa. De manera diversa, las narraciones trazan los recorridos de esas vidas, atravesadas por el deseo, la enfermedad y la abyección, y las capturan en el instante mismo de su brillo o de su desaparición.

La singularización que construye el *marco de aparición*, sin embargo, no supone la reinscripción de una subjetividad plena. En los tres textos recorridos la condición del no saber resulta central, y hasta se podría afirmar que cada texto despliega una modalidad del no saber. El protagonista de *Lord* se autoproduce o imagina una amnesia como estímulo para una búsqueda ciega; el protagonista de *Salón de belleza* establece normas precisas para su moridero pero nunca termina de quedar claro, ni para él ni para nosotros lectores, por qué sigue adelante con su regencia; y en Macabea el no saberse es constitutivo tanto de su idiotez como de su santidad.

#### NUEVOS TERRITORIOS

La literatura y el arte, al menos desde la emergencia del Realismo en la Francia del siglo XIX, siempre se ha hecho cargo de representar a grupos y clases sociales en

condiciones de precariedad o crisis.<sup>9</sup> Desde la pintura de Courbet, pienso en el *Entierro de Ornans* (1850) o en *Los campesinos de Flagey volviendo de la feria* (1850), a la novela *Germinal* (1885) de Emile Zola, desde *Los de abajo* (1916) del mexicano Mariano Azuela, pasando por buena parte de la literatura de Juan Rulfo, hasta *Vidas secas* (1938) de Graciliano Ramos o *Cacão* (1933) de Jorge Amado, sin olvidar, por supuesto la novela de Víctor Hugo, *Los miserables* (1862). La lista que acabo de referir, obviamente, no pretende ninguna exhaustividad, es por demás heterogénea, y podría acumular decenas de otros textos, además de pinturas y filmes. Pero me atrevería a decir, y con ello ya anticipar una primera diferencia respecto a lo que quise proponer, que en todas ellas hay, más allá de la fábula que nos cuentan, más allá de las vicisitudes del campesino Demetrio Macias en *Los de abajo* o del padecimiento de José Cordero trabajando de sol a sol en la cosecha de cacao, una cierta pretensión de que esa representación adquiera un carácter colectivo, de que apunte a un más allá que la trascienda. En este sentido, *Germinal* no trata solamente de una huelga de los trabajadores mineros del norte de Francia, también es una novela sobre las condiciones laborales en la Francia del siglo XIX, y *Vidas Secas* no narra únicamente la travesía infernal de una pareja de nordestinos huyendo de la sequía, es también un texto sobre la condición miserable del habitante del sertón.

Por otra parte, y durante mucho tiempo, la crítica literaria se ha encargado de acuñar categorías que acompañaran esa pretensión colectivista. La categoría de “tipo” que Georg Lukács proponía para la leer la novela realista de Balzac y de Tolstoi, suponía un concepto que pretendía trascender la especificidad del personaje para dotarlo de un aliento que lo hacía representativo de determinadas fuerzas sociales. En el caso de Balzac, para tomar el ejemplo de Lukács, las fuerzas de una burguesía ascendente y todavía progresista. Incluso cuando un crítico como Theodor Adorno leía *Las ilusiones perdidas* (1843), también de Balzac, veía en uno de sus protagonistas, Lucien de Rumbempré, el símbolo de la reificación en el altocapitalismo.<sup>10</sup> Y, por último no quisiera dejar de mencionar a Walter Benjamin y su serie compuesta por las figuras de “la prostituta”, “el trapero”, “el coleccionista”, “el jugador”, y “el conspirador”, que han funcionado como claves interpretativas del capitalismo del siglo XIX a partir del análisis de la poesía de Baudelaire.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Parto de la noción de Realismo que Eric Auerbach desarrolla en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura Occidental* (1946), especialmente la que desarrolla en el capítulo “La mansión de la Mole”, en donde a partir del análisis de *Rojo y negro* de Stendhal, *Papá Goriot* de Balzac, y *Madame Bovary* de Flaubert, postula que el Realismo en la literatura Occidental se produce en el momento en que la literatura comienza a otorgar el mismo estatuto de complejidad a personajes de las clases bajas o personajes cuyo origen no era noble.

<sup>10</sup> Ver “Lectura de Balzac” en *Notas sobre literatura* (1974).

<sup>11</sup> Las categorías mencionadas pueden encontrarse, entre otros ensayos de Walter Benjamin, en “El París

Como se puede observar, estoy intentando establecer alguna relación entre una configuración social (el ascenso y la consolidación de la burguesía, los procesos de modernización de fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX con las consecuentes inclusiones y exclusiones, y los proyectos emancipatorios que surcaron esas décadas), un cierto tipo de precariedad inducida, y un tipo de producción estética: el Realismo, el Regionalismo, y aún el Neorrealismo. Se trata de una relación en la que la representación funciona en primer lugar singularizando —es clave la construcción de personajes—, para de inmediato aspirar a una suerte de universal. Y luego estoy sosteniendo que una zona de la crítica literaria, principalmente de cuño marxista, ha producido una lectura que acompaña esa pretensión, es decir cuyo procedimiento de lectura va de lo particular a lo general.

El siglo XX produjo otros núcleos de precarización. Los grandes desplazamientos migratorios, la pérdida de ciudadanía, el exterminio nazi junto con la consolidación de un semipermanente estado de excepción, han ido configurado un ordenamiento biopolítico cada vez más extendido y reconocible en nuestra contemporaneidad. Entre el campo de concentración como paradigma de la Modernidad, y lo que Michel Foucault denominará “umbral de modernidad biológica” (173),<sup>12</sup> el poder interviene no solo sobre la “vida humana”, sino sobre el “animal humano”, produce y arroja, constituye y destituye, administra, hace vivir, y eventualmente aniquila grandes poblaciones.<sup>13</sup> ¿Cómo ha generado la filosofía un pensamiento de la resistencia que enfrente a este orden inmunitario? ¿Qué ha hecho el arte con estas nuevas vidas precarias? En términos esquemáticos, podríamos delimitar dos grandes líneas de pensamiento, “el pensamiento

---

del Segundo Imperio en Baudelaire”, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, “París, capital del siglo XIX”, publicado en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*.

<sup>12</sup> Foucault señala lo siguiente: “[...] lo que se podría llamar “umbral de modernidad biológica” de una sociedad se sitúa en el momento en que la especie entra como apuesta del juego en sus propias estrategias políticas. Durante milenios, el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente y además capaz de una existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente” (73).

<sup>13</sup> Me interesa rescatar la crítica que Enzo Traverso hace a la transformación apuntada por Michel Foucault a partir del ordenamiento biopolítico en nuestra Modernidad, que apunta que si la prerrogativa del soberano era la de dar muerte o dejar vivir, el ordenamiento biopolítico habría invertido tal formulación al sostener un “hacer vivir y dejar morir”. Sostiene Traverso: “[...] más allá de su pertinencia y de sus múltiples aplicaciones, este modelo epistemológico resulta inadecuado para interpretar las violencias del siglo XX, violencias de que decidieron los Estados soberanos y que pusieron en práctica ejércitos organizados como maquinarias gigantescas de destrucción. Se podría constatar, empleando el léxico foucaultiano, que las guerras totales y los genocidios del siglo XX se deben mucho menos a la ‘anatomopolítica’ del biopoder que a las posibilidades aterradoras de la ‘tanatopolítica’ del Estado soberano” (219-20).



de la transgresión”,<sup>14</sup> es decir aquella crítica que procura observar las condiciones heterogéneas que sustentan todo sistema; y “el pensamiento de la vida” como potencia más allá de lo humano, impersonal y/o monstruosa, de los cuales una zona de la crítica se nutre para leer en la literatura y en el arte una suerte de *biopolítica positiva*, es decir, para observar en determinadas producciones estéticas procesos de desubjetivación, figuraciones monstruosas, y padecimientos corporales, como potenciales focos de resistencia a una normativización e instrumentalización que parece cubrirlo todo.

De modo intencionado, en los tres textos brevemente analizados, los personajes se ajustan a las problemáticas que acabo de mencionar. El desarrollo de sus historias permitiría entonces una lectura que pondere procesos de desubjetivación como instancias de resistencias a un poder normativizador. En el caso de *A hora da estrela*, como hemos visto, la protagonista Macabea pertenece a una zona indiscernible que combina trabajo precario, condición social al borde de la miseria, y escasa o nula subjetivación; el narrador y protagonista de *Salón de belleza* pertenece a una zona medicalizada, entendiendo la medicalización como aquella zona que asigna salud y decreta enfermedad y que tiene el poder de estigmatizar, tal como ocurrió con el SIDA en el momento de su aparición; y el protagonista y narrador de *Lord* pertenece a una zona de la moderna inmigración que fluye desde el Tercer Mundo hacia Europa en condiciones de pobreza, aunque aclaro que en esta narración si bien el protagonista no comienza en condiciones de precariedad, su recorrido vital lo arroja rápidamente a esa condición.

Sin embargo, ha sido como problematización de este tipo de lectura que quise construir la mía. Pretendí hacer funcionar estas novelas en una clave interpretativa un poco diferente, que permitiría volver a iluminar, y reagrupar, un *territorio*<sup>15</sup> de la literatura y el arte que las lecturas *biopolíticas positivas* tienden a dejar de lado, o bien a invisibilizar. Pienso por ejemplo en artistas de la confesión o de lo íntimo como

<sup>14</sup> Aquí el pensamiento de Georges Bataille resulta fundamental. En el ámbito latinoamericano podríamos mencionar a Raúl Antelo, con *Transgressão e Modernidade* (2001), *Crítica Acéfala* (2008), *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos* (2006), entre otros.

<sup>15</sup> La categoría de *territorio* la tomo libremente de las reflexiones de Josefina Ludmer en *Aquí América Latina. Una especulación* (2010). Recordemos que la segunda sección de su libro “Territorios”, se la dedica a cuatro espacios “la isla urbana”, “la nación”, “la lengua”, y “el imperio”. Mantengo de su formulación, sobre todo, la idea de “territorialización”.

Tracey Emin<sup>16</sup> o Sophie Calle,<sup>17</sup> en el cine de entrevista de Eduardo Coutinho,<sup>18</sup> o el de singularidades como Abbas Kiarostami o Jafar Panahi,<sup>19</sup> la producción en torno al SIDA de un artista plástico como Leonilson,<sup>20</sup> o algunas de las novelas de Sebald,<sup>21</sup> y podría sumar las de las argentinas Romina Paula<sup>22</sup> o Cynthia Edul, por armar otro listado inconcluso, caprichoso y en extremo heterogéneo, pero que confío comparte un anudamiento entre precariedad y subjetivación. En todos estos casos asistimos a *espectáculos* de una vida instituida, singular, relacional, frágil y perecedera. Ese *territorio* inscribe, produce, hace audibles o visibles, las vidas humanas que captura.

<sup>16</sup> Tracey Emin, artista y fotógrafa inglesa, integró el grupo Young British Artist junto con Damien Hirst, entre otros. En 1995 montó una carpa a la que llamó “Todos aquellos con los que dormí alguna vez 1963-95”, en la que bordó una larga lista de nombres –incluido el de su hermano gemelo–, y en 1999 “Mi cama”, una instalación montada en la Tate Gallery, que consistía en su propia cama con objetos usados por ella: desde sábanas y botellas de vodka hasta preservativos y tampones. La editorial Mansalva ha editado recientemente una selección de crónicas que Tracey Emin escribía para el diario *The Independent*.

<sup>17</sup> Sophie Calle es una artista francesa, cuyo tema principal es su intimidad, tal como suele declarar. Una de sus obras de comienzos de los años ochenta se llamó “Los durmientes”, que consistió en un invitar a dormir a una serie de personas en su cama, conversar con ellas y tomarles fotografías. Paula Siganevich ha escrito una bella crónica sobre su conocimiento de la artista francesa, llamada “Sophie Calle entre cuatro paredes”. <<http://www.salagramo.org/notas.php?notaId=74>>. 20 marzo 2014.

<sup>18</sup> La filmografía del documentalista brasileño Eduardo Coutinho (1933-2014) ha hecho de la escucha del otro, de su aparición frente a cámaras, uno de sus rasgos preponderantes. Desde *Cabra Marcado para Morrir* (1984) hasta *As Canções* (2011), su último film, ha ido refinando el espacio escénico para la palabra y la performance de sus entrevistados. Consuelo Lins, en el prefacio a su excelente *O Documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e vídeo* (2007), sostiene lo siguiente: “Ningún cineasta trató lo efímero con tanto desvelo. El cine de Coutinho se dedicó a reunir un conjunto de historias muy frágiles, ofreciéndoles a cada una de ellas aquello que, en otros filmes y en otras circunstancias, no tendrías: protección” (7).

<sup>19</sup> Se podrían nombrar casi todos los filmes de estos dos directores iraníes, pero quiero mencionar especialmente la trilogía Kiarostami *Y la vida continua* (1992), *A través de los olivos* (1994), y *El viento nos llevará* (1999), que de modos diferentes ponen en el centro de la reflexión la pregunta acerca de “cómo presentar una vida en imágenes”; y *Esto no es una película* (2011) de Panahi, en donde la pregunta es “cómo contar su propia vida” durante el encierro al que fue sometido por el régimen iraní.

<sup>20</sup> El artista plástico brasileño Leonilson (1957-1993), perteneciente a la generación del 80, junto a Leda Catunda y Jac Leirner, entre otros, dedicó parte de su última producción plástica a cartografiar el progresivo avance del SIDA sobre su cuerpo.

<sup>21</sup> Especialmente *Los emigrados* (2006), que narra la vida de cuatro emigrados anónimos, en las cuales borda su propia condición de emigrado.

<sup>22</sup> En *Agosto* (2009), Romina Paula narra la historia de una joven que regresa a su ciudad natal para participar de un ritual de despedida de una amiga muerta, a quien está dirigido el relato. Paloma Vidal, en un muy interesante ensayo titulado “¿Yo te conozco a vos?” Modos de la intimidad en dos novelas contemporáneas”, postula la dimensión de la intimidad para pensar esta novela, que define como “un laboratorio de la verdad”. En *La sucesión* (2012), pero también en sus obras de teatro *Miami* (2006) y *Dónde van los corazones rotos* (2012), Cynthia Edul produce “laboratorios biográficos familiares”, pautados por procedimientos de *desidentificación*.

Toda experiencia social y personal siempre acude, construye o recibe *marcos de aparición* que la tornan visible o que por el contrario la hacen invisible. El efecto primario del arte y la literatura como productores de vida sería la emergencia de una silueta que toma la palabra y adquiere un contorno, tal como señala el narrador de *A hora da estrela*, “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (12). Esa captación, que nos trae a la escena un ser singular, no es resultado de un discurso necesariamente verdadero –los contenidos de verdad o falsedad poco importan–. Lo que importa aquí es el propio tener lugar del discurso, o el propio tener lugar del cuerpo. La pregunta que cabría hacerse es si se trata de seres excepcionales. No serían excepcionales en un sentido decimonónico, es decir no serían excepcionales a la Julian Sorel, pero tampoco serían excepcionales a la manera del monstruo “descodificado”. Son excepcionales por cuanto el marco constituye su excepcionalidad. Es el discurso literario o la práctica artística, al producir un recorte, los que generan y ponen de relieve una excepcionalidad que no es ni social ni metafísica, sino ontológica, entendiendo por ontológico las articulaciones que permiten que ese aparecer tenga lugar, y que la condición de precariedad constitutiva o inducida se haga visible.<sup>23</sup> En los tres casos mencionados, por ejemplo, observamos el entramado corporal, lingüístico y afectivo (los diversos personajes que acompañan) que fue conduciendo esas voces y esos cuerpos, haciéndolos persistir o debilitar. Este régimen del arte actúa por inscripción/desinscripción, trama y separa esas vidas que captura y produce, lo que permite hacer visible la plural singularidad de los personajes, su especificidad grupal, y su timbre anónimo, y ofrecernos lo *inolvidable* de un cuerpo como el *Lord*, de una voz como la del narrador de *Salón de belleza*, o de un rostro como el de Macabea.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2002.
- Auerbach, Eric. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura Occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Bellatin, Mario. *Salón de belleza. Tres novelas*. Venezuela: Ediciones El otro el mismo, 2005.
- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1998.

<sup>23</sup> No pretendo vincular esta visibilidad con el régimen estético de las artes desarrollado por el pensamiento de Jacques Rancière. En verdad, considero que tal como está formulado el régimen estético de las artes no puede contener este tipo de visibilidades que procuro rastrear en este texto. Para una definición del régimen estético de las artes se puede consultar, Jacques Rancière.

- Bosteels, Bruno. "Lógicas del cambio: de la potencialidad a lo inexistente". *Badiou fuera de sus límites*. Gómez Camarena y Uzín Olleros, comps. Buenos Aires: Imago Mundi, 2010.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Cavarero, Adriana. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Antrophos Editorial, 2009.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI editores, 1999.
- Klinger, Diana. *Escritas de Si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Río de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- Lins, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho. Televisao, cinema e video*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- Lispector, Clarice. *A Hora da estrela*. Río de Janeiro: Rocco, 1998.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Lukacs, Georg. *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Noll, João Gilberto. *Lorde*. San Pablo: Francis, 2004.
- Rancière, Jacques. *A Partilha do sensível. Estética e política*. San Pablo: Editora 34, 2005.
- Schettini, Ariel. "En el castillo: El caso Mario Bellatin". Mario Bellatin, *Tres novelas*. Venezuela: El otro el mismo, 2005.
- Siganevich, Paula. "Sophie Calle entre cuatro paredes". <<http://www.salagrupo.org/notas.php?notaId=74>>.
- Traverso, Enzo. *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Vidal, Paloma. "¿Yo te conozco a vos? Modos de la intimidad en dos novelas contemporáneas". *Grumo Latinoamérica* 10 (abril 2013): 78-83.